

## Подзаголовок как фактор интерпретации малой прозы 1920-х годов (к проблеме художественного синтеза)

Согласно традиции, элементы «рамочного комплекса» способствуют прогнозированию, предположительному реконструированию ожидаемого текста. Коэффициент соответствия – непосредственной смысловой соотнесенности заглавия и содержания – может варьироваться, однако в подавляющем большинстве случаев в малой прозе именно подзаголовок выполняет функцию «камертона аранжировки», вектора интерпретации произведения, даже в тех случаях, когда, как это бывает в модернистской или гротескной прозе, заголовочно-финальный комплекс (ЗФК) за счет ассоциативной разветвленности, необходимости одновременного учета нескольких составляющих лишь *постепенно* подводит читателя к смысловому ядру произведения, заставляя то приближаться к смыслу, то удаляться от него.

Как правило, подзаголовок имеет достаточно тесную связь с заглавием. Этот важнейший элемент ЗФК традиционно обозначает жанровую принадлежность произведения. Однако распад жанрового канона, свойственного классическому типу культуры, привел к существенным трансформациям и в поведении данного сегмента ЗФК. Размышляя о соотношении внутри компонентов ЗФК «заглавие» – «подзаголовок» в новеллистике 1920-х годов, нельзя не заметить, что наряду с функцией конкретизации, дополнения, подзаголовки могут вступать в оппозиционные отношения с заглавием – это сигнал к восприятию экспериментального текста, построенного на сочетании оксюморонных характеристик (См., например: Бломквист. «Сифилитики. (*Идиллия*)»).

Нельзя не отметить и смену иерархии внутри первых уровней ЗФК: заглавие часто выполняет функцию лишь внешнего маркера – первой ступени, за которой открывается семантически более существенная и содержательно значимая – подзаголовок. Логика авторского замысла может вносить корректировку в субординацию устоявшегося альянса: заглавие и подзаголовок меняются местами либо подзаголовок вовсе «вытесняет»,

затмевает заглавие, так как в нем сфокусированы и жанровая, и пафосная, и концептуальная составляющие произведения. В 1927 году в Ленинграде в Госиздате вышел сборник М. Зощенко «О чем пел соловей» с подзаголовком «Сентиментальные повести», позже, в 1920 году автор включает произведения сборника в четырехтомное собрание сочинений под общим заглавием «Сентиментальные повести», не снабжая цикл подзаголовком [1].

*Заглавие* может выступать в качестве «псевдокода» – дискурсивное пространство рассказа может абсолютно не соответствовать вектору восприятия, подсказанному заглавием. Так, например, пространство рассказа М. Булгакова «Мертвые ходят» перенасыщено пугающими гротескными и в то же время нарочито *будничными* событиями, отталкивающими своей нелепой рутинной. В то же время между текстом и *подзаголовком*, как правило, существует непосредственная, более точная связь. Подзаголовки, являясь по своей природе уточняющим, конкретизирующим элементом ЗФК, как и заглавия отдельных разделов текста, точнее маркируют варианты и характер новаций, основанных на синтезе межродовых, межвидовых и других начал. В своих работах мы отмечали, что в таких случаях происходит некая смена «субординации» – концепто- и формообразующим является подзаголовок, а заглавие лишь маркирует центральный образ произведения. Подзаголовком может прогнозироваться характер субъектной организации, хронотопа, ассоциативного фона, интонационно-мелодической организации текста – жанровых носителей. Произведению сообщается дополнительная семантика оценочности, что оказывается очень актуальным для эпохи социальных и исторических потрясений, оцениваемой в гуманистических координатах как безумной, античеловечной, алогичной. И установка на алогичность сообщается в произведениях с такой моделью открыто, непосредственно при помощи подзаголовка (См.: М. Булгаков «Красная корона *“historia morbi”*»).

Однако в рамках игровой концепции 1920-х возможно построение и другой, завуалированной хаотологической модели, концепция алогизма и абсурда в которой задается формальным, рождающимся при беглом, поверхностном обращении столкновением информации, зафиксированной в заглавии, и оппозиционным характером самого текста, смысл и специфика которых парадоксально соединяются опять же в подзаголовке. По такому принципу выстраивается образ мира в значительной части произведений. В качестве иллюстрации можно привести один из вариантов – рассказ И. Шмелева «Это было...», созданный в 1919 году и опубликованный в Берлине в 1923 году. Рассказ имеет подзаголовок

«Рассказ странного человека», которым, в отличие от заглавия, маркирующего семантику достоверности, одновременно задается определенный тип субъектной и интонационно-речевой организации, установка на субъективность и необычный, «смещенный» характер воспринимающего сознания. Визуальное оформление текста первой страницы рождает специфические смысловые перекрестные рифмы (*абаб*), определяющие балансировку (и это подтверждается в ходе последующего знакомства с произведением) между «безумием» и «смыслом» – основными, лейтмотивными составляющими концептосферы рассказа. Попробуем представить единомоментное воздействие этих «ударных» единиц текста, находящихся в сильной позиции:

**И. Шмелев. Это было (а)**

**Рассказ странного человека (б)**

Я прекрасно знаю, что *это было (а)*

Меня захватывало блаженством ужаса, крутил вихрь на грани безумия и смысла... *(б)* [2, с. 5]

Рассказ И. Шмелева действительно представляет собой один из оригинальнейших вариантов соединения принципов классической и сюрреалистической поэтики, и лишь несведущему это может показаться оксюморонно-необусловленным. Модус восприятия рассказа «*Это было...*» действительно заложен уже в самом заглавии («*Это было (рассказ странного человека)*») [2, с. 5], оксюморонно сочетающем две составляющие, отражающие дальнейшее сюжетное наложение двух реальностей: реальных обстоятельств войны и воображаемой сюрреальности, «игры в жизнь», рождающейся в качестве реакции на эти события. Создавая хаотологическую модель мира, выстраивая ее в соответствии с формальными принципами модернистского дискурса, И. Шмелев добивается очень яркого эффекта. Произведение насыщено глубочайшим философским подтекстом, в нем проработаны мельчайшие нюансы подсознания героя, тонко и вместе с тем фактурно, оригинально изображены характеры. Однако целый ряд факторов позволяет говорить о том, что перед нами все же не рафинированный модернистский образец, а синтетический образ мира, опирающийся на реалистическую методологическую базу. Отличия, прежде всего, лежат в концептосфере рассказа: автор не пытается «увести» героя из-под власти обстоятельств, напротив, как и М. Булгаков в своих ранних «военных» рассказах, И. Шмелев пытается постичь механизмы взаимоотношений человека и мира и найти точки опоры, позволяющие человеку не «расчеловечиться», не уподобиться зверю даже в условиях кромешного хаоса. Механизмом, удерживающим героя в жиз-

ни, является априорная любовь к человеку (что полностью отрицается сюрреалистическим скепсисом), осознание неестественного хода жизни и желание исправить это, чтобы вернуть человеку роль, отведенную ему Богом (не случайно лейтмотивным образом становится образ поруганного, разрушающегося распятия, вызывающего мучительные переживания героя), а самое главное – вернуть ему, казалось бы, безвозвратно утраченную веру в себя и себе подобных: «Почему же не быть другим?! Силам, которые заряжают души небесным светом! Только это может перевернуть “естественный” ход вещей. Я верю. Иначе – не стоит жить» [2, с. 111].

Установка на алогизм, возведенный в статус нормы, по которой живет историческое время, привела к созданию многочисленных вариантов гротескного повествования, возникающего в рамках игровой концепции действительности. С этой целью были задействованы самые разные механизмы: подзаголовок мог определять степень соответствия норме того, что происходило, и таким образом маркировать отсутствие логики (М. Булгаков «Налет (*В волшебном фонаре*)»); скрытая авторская оценка проявлялась и в диссонирующем несоответствии компонентов текста: заглавия и подзаголовка, подзаголовка и содержания (Бломквист «Сифилитики. *Идиллия*»). Попадая в единое поле зрения, разноуровневые составляющие единого информативного пространства способны кричаще диссонировать, сообщая модели мира дополнительную экспрессию.

Эксперименты приводят к созданию окказиональных – разовых, употребляемых в контексте единичных образцов новеллистики (часто предполагающих приставку квази-) – жанровых обозначений (группа «Б»). Допуская любые модификации, новеллисты 1920-х свободно смешивали, фиксируя как в заглавии, так и в подзаголовке различные оксюморонные, с точки зрения классической традиции, жанровые начала, активно прибегали к межвидовой (М. Булгаков «Залог любви. (*Роман*)», «Тайна несгораемого шкафа. (*Маленький уголовный роман*)»), междо родовой (М. Вольпин «Бой. (*Рассказ в стихах*)»), междискурсивной (М. Булгаков «Развратник. (*Разговорчик*)»); В. Ветров «Лихоманка. (*По-вашему – новелла, по-нашему – рассказка*)»), межстилевой (А. Аверченко «Опровержение приключений барона Мюнхгаузена. (*Научная статья*)») практике, синтезировали различные виды искусств (А. Аверченко «Бочка красного вина. (*Мозаика*)»), различные национальные традиции (А. Костерин «Асир-абрек. (*Чеченская песня*)») и т. д. Авторский произвол в обозначении жанровых дефиниций привел к активному процессу «ожан- ривания» – наделения жанровыми полномочиями названий, по своей исконной, изначальной природе литературными жанрами не являющихся:

«мозаика», «вещи», «крики», «диалог», «идеи», «крыло», «крылышко», «вариация», «кадры», «путь фильма», «кусочек материала», «опросный лист», «проекты» и др.

Свободное поведение жанра, его открытый характер повлекли за собой процесс «ожанривания» не только заглавий и подзаголовков, но и разделов, на которые членится рассказ. Произведения либо «подражают» романной структуре (рассказ делится на «главы», «части», «эпизоды»), либо, как и подзаголовки, получают окказиональные номинативные характеристики: «письмо», «листок», «тетрадь», «отрывок», «рукопись», «документ», «день», «картинка». Фактически в каждом из необычных экспериментальных образцов новеллистики 1920-х писатель прибегает к использованию специфических внутренних окказиональных жанровых парадигм, действующих одновременно несколько структурных уровней ЗФК.

Характеризуя стратегии художественного синтеза, отметим в целом, что контакт текстов разной природы позволил создать уникальные, оригинальные образцы прозы, основанной на *синтезе* феноменов самого разного порядка. И всевозможные модификации ЗФК стали естественным отражением этого процесса.

- 
1. Зоценко М. Сентиментальные повести // М. Зоценко. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1930. Т. 4.
  2. Шмелев И. С. Это было (рассказ странного человека). Берлин, 1923.

**А. В. Попова**  
*г. Волгоград*

## **Модификация романной формы в прозе А. Кима (на материале романов «Белка», «Отец-Лес», «Поселок кентавров»)**

Двадцатое столетие отмечено особым вниманием к форме произведения; наиболее ярко формотворчество проявляется в жанре романа. Симптоматично в современной литературе обращение к изначальным художественным формам – мифу, притче, метафоре. Использование их в качестве структурообразующих создает новые жанровые разновидности